

Avtor in umetniška ustvarjalnost: Jurij M. Lotman in njegova »semiosfera«

Jüri Talvet

Univerza v Tartuju
talvet@ut.ee

Postmodernistični obrat v kulturnih študijah vse od 60-ih let dalje ni poskusil problematizirati avtoritete »moderne« tradicije kot domnevnega konstrukta renesančnih humanistov. Namesto tega je vzpostavil svoj lastni sistem, v katerem imajo interpret (ponovni bralec, konceptualizator), pa tudi (lingvistična) anonimnost in (kulturna) pluralnost osrednjo vlogo.

Ob koncu prvega desetletja 21. stoletja sta se svežina in inovativnost postmodernističnega mišljenja izčrpala, pri čemer mislim na dejstvo, da se je njegov diskurz izkazal za močno tautološkega, medtem ko je njegov predmet postal žrtev simplifikacij. Iskanje avtorja pri tem ni nobena izjema.

Ključne besede: literarna teorija / semiotika / Lotman, Jurij Mihajlovič / avtor / avtorstvo / umetniška ustvarjalnost / Kreutzwald, Friedrich Reinhold / Liiv, Juhan

UDK 82.0:808.1

V enem svojih zgodnjih pomembnih, za razvoj Lotmanove misli ključnih del, Analiza pesniškega teksta (*Analiz poetičeskogo teksta*) (Leningrad, 1972) je poznejši predstojnik tartujske (ali tartujsko-moskovske) šole semiotike, Jurij M. Lotman (1922–1993), utemeljil osnovno razlikovanje literarnih besedil: prvi tip besedil, večinoma pripovednih, upravljajo *sintagmatska* razmerja, medtem ko je organizacijski princip drugega tipa besedil, vzpostavljenih predvsem v lirski poeziji, *paradigmatski* (93).

Kot še posebej pomenljivo aluzijo (vključno z njeno prikrito ironijo) za področje, ki ga zajema razprava, Lotman priznava, da »pričujoča razprava poetičnega teksta ne obravnava v [...] totaliteti njegovih kulturnih pomenov, marveč le z mnogo ožjega gledišča, dostopnega sodobni znanosti«¹ (5). In v predhodnem odlomku, ko vizualno razteza besedo »znanstveno«, zatrdi: »vendar znanost ne more ponuditi nič drugega kot z n a n s t v e n o resnico« (5).

Ironija je v tem, da se je Lotman v resnici strastno zanimal za »totaliteto kulturnih pomenov« že od samega začetka svojih raziskav. Z natančnim branjem njegovih tako imenovanih »znanstvenih« besedil odkrijemo mnogo odlomkov, v katerih Lotman 'zdrzne' ali 'pade' v domeno filozofije, za stroge meje znanosti.

V tej knjigi Lotman komajda omenja 'semiotiko' ali 'semiotično'; ti poimenovanji sta se pojavili s postopnim razmahom Tartujske šole. Vseskozi sta ostajali sumljivi uradnemu komunističnemu režimu. Zato so tartujski raziskovalci kot vzporednico 'semiotiki' uporabljali evfemizem, ki je denotiral osrednji predmet semiotične raziskave: *drugotni modelativni sistem*² (Lotman, *Kulturisemiootika* 3–4). Ni mogoče zanikati, da je Lotman vsaj do konca sedemdesetih let 20. stoletja iskreno verjel, da se je znanost sposobna razširiti v obravnavo umetnosti ne le s formalnega vidika, marveč tudi tako, da lahko zajame njeno vsebino, ki jo je tradicija obravnavala kot predmet metafizično-filozofskih in metaforičnih spekulacij. V tem času se je Lotman resno ukvarjal z razmerji med obema hemisferama človeških možganov, z možnostjo »umetnega razuma«; in v nekaterih člankih šel tako daleč, da je kulturo poistovetil s »kolektivnim razumom« ali »kolektivnim intelektom« (prim. Lotman, *Kul'tura kak*).³

Vendar pa ne smemo pozabiti na dejstvo, ki pri tem predstavlja temeljno ozadje, namreč da je uradna sovjetska ideologija posebej posvečen položaj odmerjala znanosti in razumu, vtem ko je sočasno zahodno filozofijo odločno zavračala. Prevladovali so omalovažujoči komentarji marksističnih filozofov iz Sovjetske zveze ali Vzhodnega bloka, sama filozofska besedila, ki so prihajala z Zahoda, pa vsaj do začetka *perestrojke* v Sovjetski zvezi sredi osemdesetih let 20. stoletja nikdar niso bila prevedena ali objavljena.

Ugotavljam, da je Lotman od osemdesetih letih naprej, skladno s svojo teorijo 'semiosferičnih' 'skokov' in 'eksplozij', v svojem poznem delu dovršil izviren 'skok' v novo kvaliteto. V zadnjih desetih letih svojega življenja se je Lotman-znanstveni semiotik začel odkriteje istovetiti z Lotmanom-filozofom. V postopno liberalnejšem socialno-ideološkem okolju je naposled lahko brez od zunaj zaukazanih pridržkov in samozaukazanih omejitev obravnaval temo, ki ji je bil življenjsko privržen, to je kulturo in umetniško ustvarjanje.

Nastop tega, poznega Lotmana je sovpadal s postmodernimi idejnimi tokovi, ki so sočasno prihajali z Zahoda, v tem smislu, da so oboji presegli formalistično rigidnost strukturalizma. Vendar je med Lotmanovim poznim mišljenjem in postmodernim teoretskim *mainstreamom* tudi bistvena razlika. Nanaša se prav na položaj in razumevanje vloge avtorja v umetniškem ustvarjanju.

Leta 1984 je Lotman objavil članek O semiosferi (»O semiosfere«). Vpeljal je pojem »semiosfere«, ki ga sicer ni jasno definiral. Izpeljal ga je iz pojmov Vladimirja Vernadskega »biosfera« in »noosfera«, vendar je problematiziral vzporejanje z »noosfero«; pač pa je Lotman prepoznal analogijo med semiosfero in biosfero v tem smislu, da, kakor pravi, semiotični univerzum ali semiotični prostor lahko razumemo kot »homogen mehanizem ali celo organizem«. Tak »veliki sistem«, v katerem so vse njegove sestavine in komponente odprte v dinamična medsebojna razmerja, lahko imenujemo »semiosfera« (Lotman, *Kultura i* 13).⁴ Kot nato ugotavlja, je »semiosfera semiotični prostor, zunaj katerega semioza ne more obstajati« (13). Lotman sicer priznava, da je »semiosfera« abstrakcija, vendar pa zavrača možnost, da bi bila v svojem bistvu zgolj metaforična (12).

Lotmanov ključni pojem v tem članku je »semiotična meja«. Te funkcije kot bilingvistični mehanizmi prevoda adaptivno predelujejo signale »zunanjega prostora« v »naš prostor«. Lotman dodaja, da lahko semiosfera le s pomočjo »meje« vzpostavlja stik z »ne-semiotičnim« in »tuje-semiotičnim« prostorom (14–15). Vsi mehanizmi prevoda, ki omogočajo posredovanje tujih kontaktov, pripadajo mejni strukturi. Ugotavlja tudi, da semiotični procesi pospešeno potekajo na periferiji kulturnega prostranstva (15), da so v primerjavi s tistimi, ki se razvijajo v »centrih« ali jedrih (nuclei) bolj dinamični (16). Medsebojno razmerje med jedri in periferijo ni stalno, marveč se nenehno spreminja. To, kar se je dojemalo kot »ne-semiotični« prostor, se lahko pojavi kot drug in drugačen semiotični prostor. Semiotični procesi težijo k svoji čedalje večji notranji raznolikosti, ne da bi semiosfera pri tem izgubila svojo enotnost (20).

V nadaljevanju Lotman obravnava okolje dialoga, ki se dogaja na meji. Ugotavlja, da semiotično različni prostori za vzpostavitev dialoga potrebujejo stične elemente ali invariante. Med strukturnimi modeli dialoga navaja palindrome, zrcala, desno in levo stran.

V svoji zadnji knjigi *Kultura in eksplozija (Kultura i vzryv, 1992)*, ki jo je napisal le malo pred smrtjo, Lotman skorajda opusti svoj prejšnji semiotični slovar, da bi razumljiveje predstavil procese, ki potekajo v kulturi. Vendar knjiga, ki se nanaša na semiosfero in Lotmanovo pozno filozofijo, v celoti retrospektivno osvetli tudi osrednje vidike predhodnega Lotmanovega mišljenja.

Zamisel o revolucijah v sistemu 'gramatike kulture' se je pojavila že v Lotmanovem kratkem članku iz leta 1985, ko je kulturo še istovetil s »kolektivnim intelektom« in »kolektivnim spominom«. Postopoma je prenesel poudarek s »kolektivnega intelekta« na »kolektivni spomin«. Obravnaval je informativni in kreativni spomin; kako spomin vzpostavlja aktualnost besedil in kako se neaktualna besedila ohranjajo v rezervi ali kot potencial.

V *Kul'tura i vzryv* se Lotman osredini na »eksplozije« in »skoke« tako v sistemih in procesih kulture kot tudi v ustvarjalnih mišljenjih in ustvarjenih tekstih. Literatura kot celota se torej lahko dojema kot tekst (179). Ključni problem ostaja »meja« kot presečišče različnih kulturnih kodov, le da zdaj bolj kot dialoško okolje predstavlja okolje »eksplozij« in revolucij. Lotman se je začel odkrito zanimati za neregularno in nepredvidljivo, kar je prepoznaval kot pravo jedro kulturne semioze v tem smislu, da docela novi znaki, pomeni in perspektive vzniknejo kot rezultat »eksplozij« in »skokov«. Obenem dodaja, da sta za razvoj (»skok«) potrebni tako eksplozivnost kot stabilnost, prva omogoča prenavljanje, druga kontinuiteto (16, 20, 26). Meni tudi, da se nekatere kulture razvijajo zgolj s postopno spremembo, zabrisujoč eksplozije (17).

Lotman v obdobju med 18. in 20. stoletjem prepozna postopno degeneracijo eksplozij (22). V tem kontekstu sooča razlike med tehnično-mehaničnimi ter znanstveno-umetniškimi in filozofskimi eksplozijami. Lotmana v njegovem zadnjem delu več kot očitno ne zanima, kar je regularno, proizvod logike in tehnike, ki sta zmožni zgolj imitacij eksplozije (21), marveč predvsem okoliščine, v katerih se dogajajo prave eksplozije v umetniškem ustvarjalnosti, z drugimi besedami, kako in zakaj avtor lahko postane Avtor, najvišji ustvarjalec, in zakaj so drugi avtorji, velika večina ustvarjalcev, obsojeni na plavanje s tokom ali modo, dokler jih nova eksplozija virtualno ne odnese v kulturno pozabo.

Kot beremo v *Kul'tura i vzryv* (60), sta umetnost in religija najvišji obliki zavesti. V nasprotju s svojim prejšnjim prepričanjem o »kolektivnem razumu«, Lotman zdaj zavrača Leninov izrek, da je religija »opij za ljudstvo«, in ugotavlja, da je »močno sredstvo samoorganizacij« (224). V isti knjigi Lotman obravnava tudi žensko emancipacijo in revolucijo ter sanje, ki jih imenuje »semiotično okno«.

V knjigi je najti še mnoge druge važne filozofske zamisli, vendar skušam zdaj na kratko povzeti, zakaj se mi zdi Lotmanova pozna filozofija za interpretacijo avtorja plodnejša od mišljenja, ki se je od Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta in Jacquesa Derridaja naneslo na začetku 21. stoletja v *mainstreamovsko* naplavino postmodernega stanja duha.

Prvič, Lotman v tem smislu predstavlja »periferijo«, območje, ki je *par excellence* dovzetno za dialog in prav tako za kulturne »eksplozije«. Francoski misleci, nasprotno, predstavljajo »center«, pri čemer so v veliki meri odvisni od jezika »centra«. Zelo prepričano so se zanašali na francoščino – na svoj 'lastni' jezik – ne da bi se pri tem kaj dosti ozirali na jezik evropskih »drugih«, kaj šele na bolj oddaljene »druge«. V nekem drugem besedilu (2007) na temo sodobne filozofije prevoda sem skušal prikazati, kako lahko pretirano zanašanje na 'svoj lastni' jezik zlasti pri filozofih, ki

tako ostroumno obravnavajo jezik in v njem formirane diskurze, problematizira njihova dognanja o prevodu.

Zdi se mi, da s tem, ko francoski misleci knjižni jezik in v njem vzpostavljene diskurze razglašajo za tako rekoč edino upoštevanja vredno realnost, hudo omejujejo polje kulturne ustvarjalnosti. V tem mišljenju lahko slišimo oddaljeni odmev znamenitega stavka Renéja Descartesa *Cogito ergo sum*. Realnost, ki je onstran mišljenja, nima pomena. Vrhovni kriterij postane sposobnost razuma in fizikalni in biološki svetovi se ji morajo pokoriti. Človek, ki mu je dana sposobnost razuma, je najvišji vrh Stvarjenja.

Descartes, potomec izčrpane renesanse, si je to lahko samo zamislil, njegova sorojaka Bernard de Fontenelle in Charles Perrault, 'postmodernista' 17. stoletja, pa sta šla precej dlje. Svoje stoletje – s čimer sta seveda mislila na 'svojo lastno' sodobno francosko književnost – sta razglasila za vrh literarnega ustvarjanja, vrh, ki presega antične stvaritve.

(Post)moderni »napredek« v kulturi?

Vrednotenje književnosti in umetnosti največkrat ni nič drugega kot stvar okusa, in okusi so, kot vemo, različni od osebe do osebe, od enega do drugega zgodovinskega obdobja in kulturnega prostora. Kar pa je, zlasti z ozirom na postmodernost v drugi polovici 20. stoletja, pri 'postmodernistih' 17. stoletja precej pomenljivejše, je pojav ideje 'napredka'. Začenja se vera v napredujoči razvoj književnosti, novi književnosti se pripíše, da je vrednejša od stare. S tega zornega kota stare avtorje vselej presežejo mladi. Novo, moderno, postane sinonim za dobro.

To ne zanikuje samo Boga kot prvega stvarnika, marveč tudi veličino nekdanjih avtorjev pogojuje zgolj z genijem sodobnega kritičnega uma, ki je odločil, ali naj obstajajo, s kritiškim prenovopisom ali vnovično interpretacijo njihovih del. S tega vidika sodeč, pisatelji ne vedo kaj dosti o svojem ustvarjanju. Najvažnejši avtorji so kritiki, brez katerih pisatelji ne bi obstajali.

Z drugimi besedami, metabesedilno in postbesedilno – torej intelektualno – ustvarjanje postane nadrejeno izvirnemu umetniškemu ustvarjanju, ki s tem, ko se prepleta s čutnim in 'nižjim' (ne-kulturnim), postane manjvredna dejavnost. Posledica tega je, da velik del postmodernega kritištva ceni predvsem intelektualistične stvaritve, katerih izhodišče in tema je kultura. Skladno z visoko sofisticirano uporabo jezika v postmodernem kritiškem diskurzu učenjake in kritike najbolj privlači ironija, intelektualne zanke, pripovedne tehnike in strategije. Zavračajo takšno vsebinsko razlago literarnih del, ki bi segla onstran strogo formalnega in

kulturološkega. Če pa se tega že lotijo, se zlahka ujamejo v past socioloških simplifikacij.

Metabesedilni jezik še nikdar doslej ni bil abstraktnější. Teorije se nenehno nadomeščajo z novimi; v prepričanju, da je tako mogoče doseči napredek v kulturi.

Rečeno z Lotmanovim semiotičnim slovarjem, je v raziskovanju kulture začela prevladovati os »sintagme«. Sledeč *credu*, sposojenem pri eksaktnih in naravoslovnih vedah, namreč da teorija utira pot praksi, je mogoče pričakovati, da se bo temu analogen 'napredek' umestil tudi v kulturo.

V pojmovniku Lotmanove semiosfere, skuša postmodernocentrično mišljenje kulture premeščati kulturo v območje »noosfere«, ki jo obvladuje človekova intelektualna dejavnost. Tako modificirana, bi se torej kultura podredila logiki, kavzalnosti in regularnosti. Besedila se dojemajo kot členi v brezimnem veriženju medbesedilnosti, ki se postopno razvija v vse bolj in bolj dovršenost; kakor znanost, pod vodstvom teorije.

Kar zadeva ustvarjanje kulture, moram zase priznati, da še vedno precej bolj kot v »sintagmo« verjamem v »paradigmo«. Strinjam se, da (jezikovna, stilna, itn.) tradicija in splošno kulturno ozadje prav tako močno opredeljujeta literarno in umetniško ustvarjanje. Pač pa se skupaj z Lotmanom nagibam k mnenju, da lahko brezimno verigo prekine ustvarjalni avtor v dejanju, ki ni samo kulturno, marveč tudi eksistencialno. Samo tedaj ustvarjalno dejanje postane semiotično dejanje, ki ustvarja izvirno nove vrednote, kulturo obogati in ji vzpostavlja večjo notranjo raznolikost. To je daleč stran od ideje napredka.

Umetniško ustvarjanje kot semiosferično in simbiotično dejanje

Z drugimi besedami in bližje Lotmanovemu sklepu: Avtor ustvarja na odprti meji med kulturo in življenjem na eni strani in življenjem in smrtjo na drugi. Avtor/Avtorica aktivira sočasno vse ustvarjalne zmožnosti: spomin, duha, čute, zavest in nezavedno. V vsakem pomembnem umetniškem ustvarjanju in delu so številni robovi in meje, ki so odprti tako v dialog kot v »eksplozije«. Zgodovina sicer dokazuje tudi, da v določenih zgodovinskih okoliščinah kultura 'spi' in jo nadomešča povprečno ustvarjanje, v katerem – skladno z nekaterimi osrednjimi postulati postmoderne teorije – prevlada tehnika kopiranja (prepisovanja).

Obče veljavna resnica je, da je pomen umetniškega dela ali teksta odprt; vzpostavlja se in se postopno spreminja v času in prostoru, v dialogu med avtorjem in njegovimi/njenimi bralci. To je simbiotični proces, v kate-

rem imajo, kot to manifestira zgodovinska izkušnja, simbiotični ustvarjalci – bodisi avtorji izvirnih del bodisi kritiki-interpreti (kot avtorji) – kar največjo možnost, da ustanovljajo in vplivajo na kanonizacijo.

Zakaj simbiotični ustvarjalci? Ker zlasti postmoderno kritištvo prej ko ne teži k temu, da podcenjuje zmožnosti avtorjev literarnih del na račun filozofskega in metafizičnega mišljenja. Lotman v svoji razpravi »O semiosfere« slučajno sicer neposredno poveže pojem »meje« s semiotično individualnostjo in pride do sklepa, da »je semiosfera 'semiotična oseba'«, ki bi jo bilo zelo zapleteno podvreči kaki konkretnější pedantni definiciji (13).

Največji pisatelji preteklosti so bili brez izjeme takšni »semiosferični« ali »semiotično-simbiotični« avtorji v tem smislu, da so s tem, ko so aktivirali mnoge meje, nenehno privlačevali to, kar leži onstran meje znanega. Življenje so interpretirali kot filozofi, a njihova večšina je bila najvišja, saj se niso zamejili v abstraktno formuliranje idej in konceptov – s čimer bi razgradili integriteto človeškega bitja – marveč so svojo filozofijo predočali v čutnih podobah, ki jih je sprejemala tudi širša publika.

Leta 2003 sem objavil članek o Cervantesovi teoriji romana, pri čemer nisem imel v mislih predvsem tega, kar si je Cervantes sposodil od Aristotela ali drugih filozofov, in tudi ne njegovih eksplicitnih stališč o literarnem ustvarjanju in umetnosti romana, pač pa praktično udejanjeno teorijo ali filozofijo v podobah, kakršna nastaja v njegovih *Zglednih novelah* (*Novelas ejemplares*) in v samem *Don Kibotu* (*Don Quixote*).

Calderón, Camões, Kreutzwald, Liiv, Pessoa

Eno od najmočnejših manifestacij avtorja v zahodni literarni zgodovini je najti v igri Pedra Calderóna de la Barca, pravzaprav v njegovi *auto sacramental Veliko svetovno gledališče* (*El gran teatro del mundo*). Kot še nikomur pred njim, je Calderónu uspelo na gledališkem odru združiti celoto življenja, božje stvarstvo, ki ga predstavljajo alegorični karakterji. V dogajanju je Bog – imenovan *el Autor* – tisti, ki poseduje vso človeško vednost. Vendar je avtor igre Calderón, ki omogoči konceptualni shemi, da zaživi, se prepovaja in razkriva v liričnih in čutnih podobah. Avtor Calderón priključuje v zavest avtorja Boga, s tem ko ustvarjanje preobraža v semiosferično dejanje in ne v golo razumsko abstrakcijo. Igra je živi dialog med izvirnim stvarnikom (Bogom) in interpretom njegovega stvarjenja, Calderónom, ki postane avtor v najširšem smislu te besede.

Portugalec Luís Vaz de Camões v poznorenesančnem obdobju v svojem znamenitem epu *Luzitanci* (*Os Lusíadas*) ni iznašel novih estetskih vzorcev. Vendar je imel kot avtor z male evropske periferije, Portugalske,

izostreno senzibilnost za mejo. To lahko razloži, zakaj je bil Camões edini renesančni avtor, ki mu je uspelo napisati dovršen nacionalno-patriotski ep; to, kar je poskušal tudi Francoz Pierre de Ronsard, vendar ne dokončal. Veliki evropski narodi so v tem času že ustvarili svoje epske pesnitve. Lahko so razširjali svoja ozemlja in tako oskrbovali svojo 'matico' z novo energijo in vitalnostjo.

Medtem je Portugalsko že stoletja in tudi še tedaj ogrožala mogočna sosedna Španija. Camõesov poglavitni dosežek je, da mu je v epu uspelo nazorno prikazati, da imajo tudi manjši narodi s periferije individualno identiteto in da so sposobni velikih duhovnih podvigov. Camões v svojih *Luzitancih* nenehno izpostavlja portugalsko popotovanje v Indijo kot podvig duha, obsoja pa ekspanzionizem, ki ga vodi posvetni pohlep. Njegov ep je postal velika duhovna opora njegovemu narodu in hkrati eno od paradigmatičnih del, ki so dve stoletji pozneje romantičnim filozofom, kot je bil Johann Gottfried Herder, navdihnili stališče, da so duhovno enokopravni vsi ljudje in narodi, naj pripadajo obrobju ali središču, naj so fizično mali ali veliki.

Nekaj najvidnejših avtorjev prebujajočega se estonskega naroda je v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja delovalo v isti paradigmi. Prihajali so s periferije, ki je bila celo še obrobnejša od portugalske. Tudi v socialnopsihološkem smislu je šlo za najbolj oddaljeno periferijo, saj so bili Estonci, pretežno kmečko ljudstvo, do začetka 19. stoletja v ponižujočem tlačanskem razmerju do baltsko-germanske zemljiške gosposke v okviru carske Rusije.

Dva avtorja, katerih delo je še posebej pomembno za Estonijo, sta Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882) in Juhana Liiv (1864–1913). Oba sta bila pesnika, semiosferična in paradigmatična avtorja *par excellence*. Kreutzwaldovi starši so bili tlačani, vendar je po študiju na tartujski univerzi uspel postati doktor medicine. Ko je delal kot zdravnik v zakotnem južnoestonskem obmejnem mestu, je Kreutzwald napisal ep *Kalevipoeg* (dobesedno: Kalevov sin, 1861).

Starši Juhana Liiva niso bili tlačani, vendar je tudi on prihajal iz skromne kmečke družine in predvsem zaradi revščine nikdar ni študiral na univerzi, četudi je v posameznih obdobjih živel v Tartuju. Leta 1893 je zapadel duhovni krizi in postal duševni bolnik. Dejstvo pa je, da je svojo najboljšo poezijo ustvaril v času svoje bolezni, na negotovi meji med prisebnostjo in norostjo.

Kreutzwald je svoj ep oskrbel z znanstvenim aparatom. Prvikrat je ep, z vzporednim nemškimi prevodom, izšel v zborniku Estonske znanstvene družbe (Gelehrte Estnische Gesellschaft / Õpetatud Eesti Selts). Avtor je trdil, da ep temelji na avtentičnem ljudskem izročilu. V resnici pa je bila

to vsaj deloma mistifikacija, ki jo je Kreutzwald moral vzdrževati, saj sicer delo najbrž nikoli ne bi bilo objavljeno. Estonska književnost kot taka še ni obstajala, carska cenzura pa bi bila brez oklevanja že v kali zatrla patriotsko literarno delo. V teh okoliščinah je bila podpora, ki je prihajala od zunaj, odločilni dejavnik za to, da je ep lahko izšel in da mu je bila, kljub sami estonski kritiki, pozneje lahko pripoznana njegova vloga. Peterburška akademija znanosti je Kreutzwaldu podelila pomembno nagrado, še preden se je objava v Zborniku sploh zaključila, finski folklorist S. Elmgren pa je leta 1859 v govoru v Helsinkih izjavil, da je Kreutzwaldov *Kalevipoeg* enakovreden *Kalevali* (*Kalevala*) Eliasa Lönnrota. Dejansko je *Kalevipoeg* v knjižni obliki izšel najprej na Finskem (Kuopio, 1862), nakar šele so sledili natisi v sami Estoniji.

Če ga primerjamo s Camõesevim portugalskim epom, tudi Kreutzwaldov ep s periferije prepoznava individualno identiteto estonskega naroda in njegovo hrepenenje po svobodi. Delo v mogočnih sosledjih simbolov in liričnih prisposodob duhovno vzpostavlja estonski narod in njegovo kulturo. Tudi v tem primeru ne gre zgolj za mentalni konstrukt – v nasprotju s trditvami nekaterih postmodernih teoretikov, po katerih naj bi le to utemeljevalo nacionalno ontologijo – marveč je delo globlje vkoreninjeno v eksistencialno zavest s periferije, v kateri senzibilnost, občutja, ideje in filozofija vstopajo v simbiotično, interaktivno razmerje. Le takšna dela zmorejo vplivati in navdihovati kolektivno občinstvo, širšo skupnost, kakršna je narod.

Posledično je *Kalevipoeg* postal temeljni tekst estonskega naroda in kulture. Obenem je ustvaril zapleten mit, na katerega so vplivali najsubtilnejši nanosi romantične filozofije (Herder, Goethe). Čeprav je bil v poznejši estonski kulturi *Kalevipoeg* pogosto ironiziran ali parodiran, se je njegova mitska veljava celo okrepila. Čeprav je angleški prevod *Kalevipoeg* Jürija Kurmana (ZDA, 1982), ki sledi starejšemu folklorističnemu gledišču, Kreutzwalda še opredelil predvsem za »kompilatorja«, njegov lik z novim pristopi (E. g. Laak 2008) dobiva še očitnejše poteze enega izmed velikih evropskih avtorjev iztekajoče se romantike.

Drugi portugalski (= s periferije prihajajoči) pesnik, Fernando Pessoa (1888–1935), nekaj mlajši od estonskega Juhana Liiva, je ponekod v svojih delih ugotavljal, da je edini resnični poet narave; s tem, ko je z narave zbrisal vse ideje in občutja, kakršna ji je pripisal osrednji tok romantike, je Pessoa v resnici dosegel impresivno pesniško-filozofski izvornost. Še posebej je prišla do izraza s tem, ko se je namerno fragmentiral in kot pesnik porazdelil svoje avtorstvo na množstvo avtorjev, njegovih heteronimov (med najznamenitejšimi so Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro).

V eni svojih pesmi (XXVIII) Alberto Caeiro torej piše:

*Jaž pišem prozno svojih verzov
in ostajam vesel,*

*ker vem, da razumem Naravo od zunaj;
in ne razumem je od znotraj,*

*ker Narava nima notranjosti;
drugače ne bi bila narava.*

*Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,*

*Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro*

*Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.*

(Pesmi Alberta Caeira; iz cikla Varuh čred; XXVIII.)

Prev. Miklavž Komelj. V: Pessoa: *Pesmi; Mornar; Bankir anarhist.*

Ljubljana: LUD Šerpa, 2003. Str. 13)

Filozofija Alberta Caeira, učitelja Alvara de Camposa, vzbuja vtis skrajnega racionalizma, v katerem ni nikakršnega prostora za občutja. Temu nasprotno nekatere pesmi Alvara de Camposa (kot na primer njegova znamenita *Pomorska oda* (Ode marítima)) reflektirajo spolne in telesne naravne gone; ko se projicirajo v človeško dejanje, so jim odvzeta vsakršna čustva in razum. Vendar zaključek *Pomorske ode*, prav kakor še ena znamenita pesem Alvara de Camposa, *Tobakarija* (*Tabacaria*), prikazuje, kako so odločitve »čistega razuma« in odločitve po naravi zreducirane na goli mehanizem seksualnosti – in s tem analogne človeškemu tehničnemu stremljenju. To zasenčuje ironija. V svoji ustvarjalni integriteti je pesnik Pessoa še zelo stopal po tesnobno razbolelem obodu eksistence. Pomik k »varnemu« središčnemu razumskemu temelju ali namišljeni »notrini« narave bi bil težko kaj drugega kot parodija človekovih razumskih teženj.

Isto stanje stalnega nemira – in ob tem lahko pomislimo na Pessoevo knjigo razmišljanj, *Knjigo nespokoja* (*Livro do dessassoego*) je lastno poeziji Estonca Juhana Liiva. Mlajša generacija estonskih simbolistov ga je skušala predstaviti kot predhodnika njihovih lastnih teženj, vendar je Liiv precej kočljivejši. Ni se odzval simbolističnemu pozivu k strogim rimam, t. j. k oblikovnemu racionalizmu pesmi. Čeprav pogosto izhaja iz vizij narave, se lahko njegove podobe le redko zreducirajo na zgolj površinske impresije ali le nakazovanje občutij. Liivovo poezijo opredeljuje močna intelektualna intenziteta; s čimer prednjači večini 'intelektualističnih pesnikov', pa je to, da nikdar ne predstavlja svojih idej v njihovi goloti. Vstajajo iz njegovih podob, ki so obenem čutne in lirične, vpete v obod eksistence, z magijo, kakršne 'noosferični' pesnik – ne glede na njegovo ali njeno artistskično veščino – nikdar ne more doseči. Zato v svojih esejih (prim. 2007) vidim Liiva kot enega največjih evropskih eksistencialnih lirikov in zato odkrivam podobnosti med njim in baskovskim filozofom in pisateljem eksistence Miguelom de Unamunom z drugega obrobja Evrope. Njuni letnici rojstva – simbolno – sovpadata.

Za konec; ali gornje trditve pomenijo, da podcenjujem vlogo interpretov / ponovnopiscev kot avtorjev? Nikakor ne. Vtem ko Juhanu Liivu za časa življenja ni uspelo objaviti knjige, so ga kot avtorja v zvezde kovali drugi, mlajši avtorji, predvsem novelist in esejist Friedebert Tuglas (1886–1971). Zahvaljujoč Tuglasovim zgodnjim monografijam o Liivu in temeljni izdaji Liivovega izbranega dela, je Liiv lahko trajno vstopil v kanon estonske književnosti, posmrtno slaven.

Splošno znano je, da so temelje velikega kanona zahodne književnosti, če ne celo svetovne književnosti, postavili romantični pisci in misleci (Herder, Goethe, brata Schlegel in drugi). Mnogi od njih so bili avtorji v najglobljem smislu besede. Njihova semiosferična odprtost k drugemu je bila najvažnejši dejavnik v vzpostavljanju tega plodovitega simbiotičnega dialoga med avtorjem in interpretom, v katerem kot Avtorja naposled nastopata oba.

OPOMBE

¹ Ta in vsi naslednji prevodi so moji.

² Na naslovnica semiotičnih serijskih publikacij, ki jih je uredil Lotman, je beseda »semiotika« zapisana v grških črkah, uradni ruski naslov, »Trudy po znakovym sistemam«, pa se oprezno izogne temu pojmu.

³ Kratka razprava je bila istega leta prevedena in je izšla v Italiji: *La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*. Urbino: Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Ser. A, 1977, N. 66.

⁴ Za vire uporabljam ponatis članka v: Lotman 1992.

PRIPOMBE K SLOVENSKEMU BESEDILU

Slovensko besedišče upošteva razprave: *Kultura i eksplozija*. Prev. Sanja Veršič (Zagreb: Alfa, 1998 (str. 209) – v podnaslovu te razprave ohranja pojem 'pesniškega'), *Znotraj mislečih svetov*. Prev. Urša Zabukovec (Ljubljana: Studia humanitatis, 2006. str. 9) (npr.: »razumsko človeško življenje, tj. življenje kulture« Prim. Lotman: *Znotraj mislečih svetov*, str. 188.). Ob pojmu 'eksplozije' Lotman uporabi tudi pojem 'skok', npr. ob Blokovi pesniški tematizaciji trenutka kot »skok 'preteklosti' v 'prihodnost'« (ibid., 30.), predvsem pa prim. že obstoječi slovenski prevod Lotmanove semiotične terminologije v poglavjih »Semiotični prostor« in »Pojem meje« v: Lotman: *Znotraj mislečih svetov*, str. 173–83 in 185–201.

LITERATURA

Laak, Marin. »Kalevipoeg as a Core Text: the Island Maiden's Thread«. *Interlitteraria*, 13, 1 (2008): 197–213.

Lotman, Yuri M. *Analiz poetičeskogo teksta*. Leningrad: Prosveshtshenic, 1972.

———. *Kultura kak kollektivnyi razum i problema iskusstvennogo razuma*. Moskva, 1977.

- . »O semiosfere.« *Trudy po znakovym sistemam*. 17 (1984): 5–23.
- . »Pamjat' v kul'turologičeskom osveshtchenii«. *Wiener Slavistischer Almanach*. 16 (1985), 5–9; ponatis v Lotman 1992, I, 200–202).
- . *Kultuurisemiootika*. P. Lias, I. Soms and R. Veidemann (trans.). Tallinn: Olion, 1990.
- . *Izbrannye stat'i*. I. Tallinn: Aleksandra, 1992.
- . *Kul'tura i vsyv*. Moskva: Progress, 1992.
- Talvet, Jüri. »Cervantes's Narrative Theory.« *The Atlantic Critical Review*. 2. 3 (2003): 1–14.
- . »Contemporary Translation Philosophy: Cannibalism or Symbiosis?« *Interlitteraria*, 12 (2007): 268–286.
- . »Juhan Liiv and His Existential Poetry.« Juhan Liiv. *Meel paremat ei kannata / The Mind Would Bear No Better*. J. Talvet (ur.), J. Talvet and H. L. Hix (prev.). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. 29–52.